

## Notes « sur » le terrain

*Fields Notes*

**Monique Desroches et Brigitte DesRosiers**

---



**Édition électronique**

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1145>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 1995  
Pagination : 3-12  
ISBN : 2-8257-0537-3  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, « Notes « sur » le terrain », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 04 octobre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1145>

---

Ce document a été généré automatiquement le 4 octobre 2016.

Tous droits réservés

---

# Notes « sur » le terrain

*Fields Notes*

Monique Desroches et Brigitte DesRosiers

---

- 1 Le terrain est sans doute ce qui confère à la discipline ethnomusicologique son caractère propre : il permet au chercheur de présenter la réalité musicale comme une pratique culturelle significative. Dans ce sens, on peut dire que le terrain est à l'ethnomusicologue ce que la partition est au musicologue. Cependant, alors que la lecture d'une partition est généralement sans équivoque pour le musicien occidental qui interprète une musique de sa culture, il en va différemment pour le décryptage des musiques d'autres cultures.
- 2 Mais qu'est-ce au juste que le « terrain » ? Une interprétation littérale du terme renvoie, dans un premier temps, à un lieu, un espace, un territoire, interprétation que l'expression courante « aller sur le terrain » vient évoquer. L'acception du terme est, par ailleurs, fort différente en langue anglaise. Par « fieldwork », on entend non seulement un lieu, un espace, mais aussi une démarche ciblée sur une collecte de données. Ainsi, le dictionnaire de langue anglaise Collins définit-il « fieldwork » comme  
*« an investigation or search for material data made in the field as opposed to the classroom or laboratory ».*
- 3 Avec le passage de la musicologie comparée à une approche anthropologique de la musique, les chercheurs ne « vont » plus uniquement sur le terrain, mais vont « faire » du terrain, au sens de « fieldwork ». La dimension « conduite de terrain », sous-jacente à cette nouvelle approche, suppose que le chercheur puisse contrôler, ne serait-ce qu'en partie, le déroulement des étapes menées sur le terrain. Dans son livre *Fieldwork* (1987), Jackson souligne que :  
*« Fieldwork is about how fieldworkers define their function, how they capture for later use media records of what transpired in their presence » (1987 :3).*
- 4 Mais si la citation de l'auteur laisse entendre une certaine maîtrise du déroulement du terrain, on ne peut ignorer le rôle parfois décisif de rencontres ou d'événements imprévus, qui peuvent orienter le chercheur vers des pistes d'investigation insoupçonnées. Le terrain, c'est donc aussi cet aspect spontané et imprévisible qui échappe à la planification et à l'organisation du chercheur, sorte de réseau dont les liens

se tissent au gré des événements et des gens que l'on rencontre. Car le terrain, c'est, d'abord et avant tout, la rencontre de l'Autre, rencontre souvent meublée d'interrogations et d'énigmes en raison même des unicités culturelles. Cette situation de fait concourt à démarquer, à séparer dans un premier temps, l'observant de l'observé.

- 5 La démarche de terrain place ainsi au cœur de la discipline les dialectiques interne/externe, soi/autre, observant/observé. Elle commande aussi, de la part du chercheur, un esprit ouvert et réceptif, une mobilité constante du regard et de l'écoute, une grande disponibilité, une capacité d'adaptation, de synthèse et d'analyse. Cette dimension mouvante et subjective du terrain nous amène à croire qu'il y a autant de terrains que d'ethnomusicologues, ou, pour reprendre les mots de Nettl dans son livre *The Study of Ethnomusicology* (1983) : l'histoire de l'ethnomusicologie, c'est l'histoire du terrain.
- 6 Toutefois, si la pratique du chercheur est déterminée par le caractère spontané, subjectif, voire contraignant du contexte, elle l'est tout autant par la pensée ethnomusicologique. Ainsi, les différentes approches de terrain peuvent être envisagées non seulement à partir de la réalité de celui-ci, mais en fonction de la pensée ethnomusicologique qui les anime, c'est-à-dire les conceptions et les a priori concernant le phénomène musical. C'est pourquoi nous retiendrons ici l'affirmation inversée de Nettl, à savoir que l'histoire du terrain, c'est aussi celle de l'ethnomusicologie. Les approches du terrain, tout comme les méthodes et les techniques, ont toujours suivi le développement de la discipline.
- 7 Pour mettre à jour les systèmes musicaux, les règles esthétiques ou sémantiques, les rôles et les statuts des musiques et des musiciens, l'ethnomusicologue a dû se doter d'outils méthodologiques et analytiques. Les exemples de terrain sont, à cet égard, riches d'enseignements. Ici, il faut faire place à la diversité. Comme l'a déjà noté Lortat-Jacob :
 

*« l'ethnomusicologie en est encore à observer des différences, à chercher des spécialités plutôt qu'à échafauder de grands ensembles. C'est l'ethnomusicologie de la différence, de la finesse, de l'observation du détail... Cette pluralité de situations et de musiques explique en partie la variété des recherches ethnomusicologiques »* (1986 :240).
- 8 En organologie, la collecte systématique des instruments a nécessité des techniques et des méthodes de terrain spécifiques, une éthique et des protocoles de collecte que le *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels* écrit par Dournon (1981), un des rares d'ailleurs, rassemble et condense. Les techniques raffinées de play-back mises en avant par Arom (1985) et l'analyse musicale systématique axée sur la recherche du « modèle » ont conduit le chercheur à la découverte des procédés cognitifs des musiques pygmées de la République Centrafricaine. Certains ont privilégié une approche interne en plaçant la sémantique au centre de la démarche notamment par le biais des discours culturels (Boilès 1968, DesRosiers 1993), alors que d'autres optaient pour une approche intégrée des données culturelles et des analyses musicales (Desroches 1983, 1987). D'aucuns ont préféré conjuguer à la seule étape d'observation, l'apprentissage des pratiques, comme Hood (1971), During (1994), ou encore, Chernoff (1979). Un certain nombre sont passés par la connaissance approfondie de la langue pour comprendre les systèmes musicaux (Helfffer 1990), tandis que d'autres ont privilégié une approche globale de la société, rejoignant en cela, la conception de « music as culture » (Feld 1982, Seeger 1987).
- 9 Après un survol des principaux courants qui, selon nous, ont façonné le comportement des chercheurs sur le terrain, et en prenant comme toile de fond certaines approches récentes de terrain, nous tenterons de mettre en exergue, à partir de nos expériences

dans les sociétés créoles (Martinique, Réunion), ce qui, pour nous, constitue les nouveaux enjeux de la pratique de terrain en ethnomusicologie.

## La quête de l'objet

- 10 Par le biais d'une recherche d'abord spéculative, puis, à partir d'objets isolés de leur contexte et analysés par d'autres chercheurs en laboratoire, la musicologie comparée s'est intéressée à la quête des universaux ainsi qu'aux stades d'évolution des musiques non occidentales – primitives comme on préférerait les appeler. Cette époque, qu'on peut situer entre les années 1890 et 1930 est caractérisée par la quête des objets, des artefacts. Bruno Nettl rappelle que les analyses de Hornbostel et de Stumpf reposent sur un échantillonnage très restreint – parfois, sur une douzaine de chants – afin d'identifier ce qui représentait pour eux les caractéristiques majeures d'une telle musique<sup>1</sup>.
- 11 Parallèlement mais s'étendant plus loin au xx<sup>e</sup> siècle, l'intention de préserver, d'enregistrer et d'analyser un corpus musical complet devient une des missions premières d'une discipline qui, peu à peu, étend son champ d'investigation. Les grandes collections de folklores européens apparaissent, celles de Bartók notamment, ainsi qu'aux États-Unis avec les tentatives de Frances Densmore d'enregistrer le répertoire musical complet des cultures Chippewa et Sioux. Le regard se porte sur les objets, les musées enrichissent leurs collections, les scientifiques transcrivent et tentent de décrypter une musique rapportée par d'autres. Jusque dans les années 1960, les sources premières sont l'objet de recherche par excellence, le document inviolable de la tradition orale. Pour Dorson qui se nomme lui-même folkloriste :  
*« A text [...] represents the basic source, the pure stream, the inviolable document of oral tradition. It comes from the lips of a speaker or singer and is set down with word for word exactness by a collector, using the method of handwritten dictation or mechanical recording. »* (Dorson 1964 :1).
- 12 Dans l'évolution des pratiques, rien de linéaire ne transparaît, sinon des périodes de chevauchement et de confrontation. Dès les années 1920, et de façon plus marquée après la deuxième guerre mondiale, s'impose la nécessité d'effectuer soi-même la recherche, par des séjours prolongés sur le terrain. Concentration sur la collecte d'artefacts, enregistrement de répertoires, mais avec une sensibilité accrue pour les données contextuelles. L'ethnomusicologie prend forme et, avec elle, l'idée de comprendre le phénomène musical dans sa globalité. Approche holistique qui donne naissance à diverses grilles d'analyse dont la plus influente, du moins en Amérique du Nord, est certainement le modèle tripartite d'Alan Merriam<sup>2</sup>.
- 13 Merriam fut l'un des premiers ethnomusicologues à aborder explicitement le terrain en tant que concept, en termes de cadres de recherche et de théories générales. Avec lui, l'anthropologie culturelle pénètre le champ de l'ethnomusicologie et contribue à la formulation des approches sur le terrain. Pour répondre au problème qui se posait alors, il emprunte à Herskovits la notion de vérité ethnographique, celle de la bonne version d'un chant. Il y répondra par le concept de variation renvoyant aux limites qui circonscrivent l'ensemble des variations possibles à l'intérieur d'un même phénomène musical. Merriam insiste sur le fait que le terrain n'est pas un territoire « neutre », mais qu'il est déterminé par des a priori théoriques. Évidence pour la plupart d'entre nous, mais qui n'avait jamais conduit les chercheurs à mettre en relief, dans leurs écrits, le lien entre leurs démarches sur le terrain et leurs conceptions du phénomène musical. Pour

Merriam, ce lien aura cependant toujours existé, consciemment ou non, dans toute recherche ethnomusicologique. Il cite, à titre d'exemples, les études de E. Philipps sur les Yoruba en 1953 et celles de Balfour en 1907 sur les percussions africaines, toutes deux influencées par les postulats des différents stades de développement formulés au XIX<sup>e</sup> siècle ; ou encore, les recherches de Frobenius, dont la théorie des quatre cercles de culture en Afrique s'inspire de la *Kulturhistorische Schule* de l'anthropologie allemande et autrichienne du début du siècle. Dans la même foulée, rappelons celles de Sachs dont l'élaboration méthodologique pour construire trente-trois strates de développement de la musique instrumentale sur une base mondiale impliquait une conception théorique alliant les concepts de *Kulturkreis* et de diffusion (Merriam 1964).

- 14 Ce silence dénoncé par Merriam serait, selon lui, à la source d'une lacune méthodologique profonde quant à la démarche de terrain. Merriam fait ici une distinction intéressante entre la technique de terrain (*field technique*), différente d'un terrain à l'autre et constituée des méthodes pratiques de collecte, d'enregistrement, etc, et la méthode de terrain (*field method*) qui garde essentiellement un même profil, quelle que soit la société étudiée. Cette dernière renvoie aux bases théoriques par lesquelles la technique s'oriente et implique, par conséquent, la création d'un cadre de recherche. Puisque observer, c'est choisir, Merriam rapporte que :

« [...] *theoretical orientation inevitably affects point of view, approach, hypothesis-formation, problem orientation, and all the other considerations which go into field method, and these in turn affect field techniques* » (1964 : 41).

- 15 La conception de la musique envisagée sous l'angle du culturel nourrira l'essentiel des démarches de l'ethnomusicologie. De l'objet au contexte qui le fait naître, du contexte à l'élaboration de modèles d'analyse, les chercheurs poussent plus loin le regard ethnographique. Celui-ci se heurte bientôt à la part anthropologique de la discipline qui l'interpelle et l'oblige à tout repenser : la rencontre de l'Autre.

## De la recherche de l'Autre

- 16 Derrière chaque instrument et chaque version d'un chant, il y a des individus qui pensent, perçoivent, parlent et construisent leur monde par des systèmes de représentations dont on ne connaît ni les modalités de fonctionnement, ni les codes. La compréhension de la musique dans son contexte ne se suffit plus de la seule parole du chercheur. Il devient impératif de laisser parler l'Autre. Le partage des catégories émiques et étiques deviendra le casse-tête fécond de l'ethnomusicologie et la source de querelles épistémologiques interminables.
- 17 La recherche de l'Autre s'opère par différentes approches. Parmi celles-ci, l'analyse du phénomène musical à l'intérieur du champ sémantique des tenants de la culture. L'utilisation et l'analyse de leur terminologie deviennent un enjeu important de l'ethnomusicologie des années 1970, comme en témoignent les différentes études de Hugo Zemp (1971), Charles Keil (1979), et l'analyse, par Steven Feld, de l'esthétique musicale des Kaluli à travers leurs métaphores (1982).
- 18 L'étude de la « performance » est une autre des préoccupations récentes de l'ethnomusicologie. Au-delà du son, la musique est gestes, attitudes et interactions avec le public. Les analyses de l'événement musical de McLeod et Herndon (1980) et Béhague (1984) paveront la voie à la proposition de Regula Qureshi (1987), d'une approche

synthétique de la musique tenant compte à la fois des données du contexte et des modalités de réalisation musicale.

- 19 Comprendre l'autre supposait, pour certains chercheurs, l'obligation d'une implication plus directe dans la culture. Apprendre à jouer d'un instrument, en étudier les règles de jeu et d'improvisation transforme le chercheur en un participant actif. Dans son ouvrage *The Soul of Mbira* (1978), Paul Berliner décrit de quelle façon l'apprentissage de l'instrument le conduit au cœur des préoccupations esthétiques du *mbira* des Shona. De telles expériences ont certes enrichi l'ethnographie musicale. Toutefois, ce type d'observation participante fut une source de conflits en ethnomusicologie dans les années 1950 et 1960, les uns reprochant aux autres de négliger les objectifs théoriques de la discipline ou, inversement, de manquer d'intérêt pour la musique. La figure marquante de cette approche est sans aucun doute Mantle Hood, qui crée le concept de bi-musicalité en même temps qu'un programme élaboré d'apprentissage des musiques non occidentales à l'Université UCLA en Californie.
- 20 Si l'informateur était autrefois vu comme un représentant (interchangeable) anonyme et sans visage d'une culture homogène partagée par tous de la même façon, les ethnomusicologues s'intéresseront, pour la connaissance des musiques traditionnelles, à l'individualité des versions, introduisant le concept de la variabilité. Faire du terrain signifie, aujourd'hui, rencontrer des individus, représentatifs ou non de la majorité, et qui se situent tantôt au centre tantôt à la marge. Dans son modèle méthodologique, Timothy Rice intègre le rôle de l'interprétation individuelle des pratiques dans la construction du phénomène musical issu d'une tradition qui n'est ni homogène, ni statique.
- 21 On imagine de quelle façon l'élargissement du champ de l'ethnomusicologie et la démultiplication de ses angles d'attaque a contribué à façonner tout particulièrement les modalités de comportements sur le terrain. Il serait toutefois simpliste d'envisager les relations entre observateur et observé sous le seul angle des a priori théoriques fonctionnant comme un déterminisme absolu. Comme nous l'avons mentionné précédemment, le terrain sera toujours constitué d'une part d'aléatoire et de subjectivité et soumis à la reconnaissance réciproque des acteurs impliqués dans la démarche.
- 22 Mais à un niveau plus global, cette relation hérite aussi des interactions entre les Nations, de l'économique, du politique et des idéologies qui ont forgé le regard que les uns ont porté sur les autres. L'anthropologie, rejeton de l'époque coloniale, paie aujourd'hui son tribut en remettant continuellement en question ses catégories heuristiques, ses perspectives et, dans l'absolu, son droit à interroger cet Autre et à parler de lui. La parole du chercheur, issue de la tradition européenne, porterait-elle les traces des inégalités entre les peuples comme si elle les avait elle-même forgées ? L'ethnomusicologue a failli se taire ; la tentation fut forte, à un moment, de n'attribuer de valeur qu'à la seule parole de l'informateur.

## A la découverte de soi

- 23 L'entrée de l'ethnomusicologue dans l'univers sémantique de l'Autre impliquait, de fait, une entrée dramatique en lui-même, afin de comprendre de quelle façon s'organisaient ses propres perceptions. La distinction des catégories étiques et émiques supposait une capacité à départager ce qui, dans l'interaction, appartenait au monde perceptuel du chercheur ou de la personne observée. Cette entrée en soi survient au moment d'une

profonde remise en question de la valeur heuristique des catégories d'analyse du chercheur et de sa capacité à exclure complètement celles-ci dans la prise en compte de la pensée autochtone. Le but de l'ethnomusicologie étant, pour certains encore et fort heureusement, l'analyse du fait musical en des termes compréhensibles pour l'univers culturel du chercheur, elle doit s'ouvrir à une nouvelle perspective qui atténue l'opposition étique-émique pour favoriser une approche fondée sur une dynamique entre deux modes de pensée. Ainsi, la recherche de l'autre mène-t-elle à la découverte de soi. Il fallait donc intégrer ces deux termes dans une dialectique, résolue par la présence d'un nouvel objet de recherche synthétisant. La relation observant-observé et ses interactions devient une réalité dont il faut tenir compte. La recherche ne peut plus se satisfaire des associations faites uniquement soit par le chercheur, soit par l'informateur. Les relations bipolaires chercheur/objet et informateur/objet laissent la place à une relation triangulaire multi-directionnelle entre chercheur/informateur/objet. Le chercheur ne se pose plus simplement de questions sur l'objet, sur le contexte ou sur le sens que l'informateur donne aux objets mais sur la nature même de ses relations avec les différents acteurs qui interviennent dans son parcours. Comme le décrit longuement Bruce Jackson (1987), le terrain qui s'élabore par des interactions dynamiques et de réciprocité doit être perçu comme principe structurant la recherche.

*« We all have emotional response to the people we meet and the situations we encounter, and those responses influence significantly our own behavior and vision in the field, but rarely do we tell of those things » (Jackson 1987 :15).*

- 24 L'ethnomusicologue s'interroge alors sur la façon dont sa présence définit, voire altère, le contexte qu'il doit observer, décrire et interpréter. La transparence s'impose et l'invite à questionner le sens d'une recherche à partir de ses relations avec l'environnement et les individus qui l'ont entouré tout au long de son séjour.
- 25 Comme nous le constatons, chaque fois que le rôle de l'ethnomusicologue change et que la compréhension du phénomène musical s'enrichit de nouveaux éléments, le travail sur le terrain se transforme : le regard et l'écoute se portent ailleurs. Qu'en est-il, aujourd'hui, des objectifs actuels de la discipline ? Et de quelle manière ceux-ci contribuent-ils à remodeler les façons d'aborder le terrain ?
- 26 Le principe premier du terrain est d'être l'unité de recherche, le territoire signifiant et, en quelque sorte, la matière première de l'ethnomusicologue. Deux éléments viennent bouleverser la définition des unités de recherche et des lieux d'investigation. Le premier réside en l'éclatement des territoires géographiques et sociaux, et l'autre, en la mouvance du phénomène musical. Ces deux éléments, conjugués à une nouvelle approche du phénomène musical, conduisent à la formation d'une territorialité éclatée et appellent une nouvelle façon d'aborder le terrain.

## Conclusion

- 27 Le <sup>xx</sup>e siècle est marqué par une masse croissante de mouvements migratoires, une diversification des tissus sociaux, des tendances musicales qui vont tantôt vers la globalisation des pratiques et l'uniformisation des marchés, tantôt vers la conservation ou la revitalisation des traditions musicales. Ces nouvelles données bouleversent le champ d'étude de l'ethnomusicologie et obligent le chercheur à élaborer de nouvelles méthodes de terrain, de nouveaux outils d'enquête. Nouveaux contextes, nouveaux enjeux, nouvelles problématiques. Les territoires urbains, par exemple, avec leur forte

concentration de migrants, et le métissage qui prévaut chez certains groupes sociaux mettent en avant des profils musicaux où les points de repère identitaires sont complexes et en constante mobilité. La dialectique autre-soi ne se lit plus seulement en fonction d'une culture étrangère qui en regarde une autre. Les rapports de classe, et les profils ethniques deviennent, par exemple, des points privilégiés d'observation.

- 28 Mais il n'y a pas que l'apparition de nouveaux territoires « géographiques » qui caractérise l'ethnomusicologie contemporaine. De nouveaux territoires musicaux sont aussi créés par la médiatisation des musiques. Pensons aux supports disques, vidéos, et vidéo-clips, ou encore aux spectacles à grand déploiement. Les spectacles rock, avec leurs normes de réalisation, leurs symboles de production, leurs profils musicaux et esthétiques, les fonctions sociales et économiques qu'ils exercent sont aussi des exemples révélateurs de ces nouveaux lieux d'investigation de l'ethnomusicologie Ici, on ne parle plus d'un producteur musical unique, mais d'une chaîne de production qui va du musicien, au metteur en scène, au preneur de son, au mixeur, à l'éclairagiste, etc.
- 29 Alors qu'à une certaine époque l'ethnomusicologue s'intéressait à un objet restreint, par trop circonscrit, le regard et l'écoute s'élargissent, s'épaississent, pour inclure dans le champ disciplinaire la forme et le sens de ces nouvelles musiques, de ces nouvelles rencontres, de ces nouvelles territorialités musicales. Dans cette foulée, la musique doit être vue et analysée non seulement comme un *objet*, (un produit) mais aussi comme un *processus* (médiation) et un *enjeu* (social, économique, politique, identitaire). Une conception dynamique où la quête du sens musical situe forcément le terrain au cœur de l'ethnomusicologie.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- AROM Simha, 1985, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale, Structure et méthodologie*. 2 vol. , Paris : SELAF.
- BÉHAGUE Gerard (ed.), 1984, *Performance Practice : Ethnomusicological Perspectives*. Westport, CT ; London : Greenwood Press.
- BERLINER Paul, 1978, *The soul of Mbira*. Berkeley : University of California Press.
- BOILES Charles, 1968, *Man, Magic and Musical Occasions*. U.S.A. Collegiate Publ.
- CHERNOFF John Miller, 1979, *African Rhythm and African Sensibility*. Chicago, London : University of Chicago Press.
- CLIFFORD James et George E. MARCUS, 1986, *Writing Culture, The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley : University of California Press.
- DESROCHES Monique, 1987, *Musique rituelle tamoule à la Martinique*, Thèse de doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal. (En voie de publication).
- DESROCHES Monique et Jean BENOIST, 1983, « Tambours de l'Inde en Martinique : structure sonore d'un espace sacré », *Études créoles*, vol. V, Aupelf.



DESROSIERS Brigitte, 1993, *Analyse de la relation entre les discours sur la musique et les stratégies identitaires à l'île de La Réunion (Océan Indien)*. Mémoire de maîtrise, Faculté de musique, Université de Montréal.

DORSON Richard Mercer, 1964, « Collecting Oral Folklore in the United State » in : *Buying the Wind : Regional Folklore in the United State*. Chicago : University of Chicago Press : 1-20.

DOURNON Geneviève, 1981, *Guide pour la collecte des instruments de musique traditionnels*. Paris : Les Presses de l'Unesco.

DURING Jean, 1994, *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*. Lagrasse : Verdier.

FELD Steven, 1982, *Sound and sentiment : Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

GEERTZ Clifford, 1983, *Local knowledge. Further Essays in Interpretative anthropology*. New York : Basic Books, inc., Publishers.

HELFFER Melffer, 1995, *Mchod-rol. Les instruments de la musique tibétaine*. Paris : CNRS Éditions – Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

HOOD Mantle, 1971, *The Ethnomusicologist*. New York : McGraw-Hill.

JACKSON Bruce, 1987, *Fieldwork*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press.

KEIL Charles, 1979, *Tiv Song*. Chicago : University of Chicago Press.

LORTAT-JACOB Bernard, 1986, « Méthode d'analyse en ethnomusicologie » *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 17(2) : 239-257.

MCLEOD Norma et Marcir HERNDON, éditeurs, 1980, *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood.

MERRIAM Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston Illinois : Northwestern University Press.

NETTL Bruno, 1983, *The Study of Ethnomusicology*. Urbana et Chicago : University of Illinois Press.

QURESHI Regula, 1987, « Music Sound and Contextual Input : a performance model for musical analysis », *Ethnomusicology*, 31 (1) : 56-85.

RICE Timothy, 1987, « Toward the Remodeling of Ethnomusicology », *Ethnomusicology*, 31 (1) : 469-487.

SEEGER Anthony, 1987, *Why Suyá Sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge : Cambridge University Press.

SEEGER Anthony, 1992, « Ethnography of music » in : Helen Myers (eds) : *Ethnomusicology : an Introduction*. London : MacMillan : 88-109 [The New Grove Handbooks in Music].

ZEMP Hugo, 1971, *Musique Dan*. Paris ; La Haye : Mouton [Cahiers de l'Homme, N.S. XII].

## NOTES

1. Pour une histoire des pratiques de terrain voir notamment Merriam (1964), Nettl (1983) et Seeger (1992).

2. Son modèle à trois entrées (*sound, concept, behavior*) est décrit dans *The Anthropology of Music* (1964).

---

## RÉSUMÉS

Lieu géographique, le terrain est aussi une conduite déterminée par le caractère subjectif du contexte et par les conceptions du phénomène musical. Les principaux courants d'idées qui ont façonné le comportement des chercheurs sur le terrain sont abordés, ici, sous trois rubriques : la quête de l'objet, la recherche de l'autre et la découverte de soi. Les débuts de la discipline sont caractérisés par une concentration sur les artefacts. De l'objet au contexte qui le fait naître, du contexte à l'élaboration de modèles d'analyse, les chercheurs se heurtent ensuite à la part anthropologique de la discipline : la rencontre de l'Autre. Celle-ci s'effectue entre autres par une entrée dans le champs sémantique des tenants de la culture. Cette recherche mènera à une découverte de soi, et à une prise en compte de la relation entre observateur et observé comme principe structurant l'analyse. Aujourd'hui, le terrain se modifie par l'éclatement des territoires géographiques et sociaux et par la mouvance du phénomène musical considéré comme objet, enjeu et processus.

The geographical area which the field constitutes is also work defined by the subject nature of the context and conceptions of musical phenomena. The main ideas which have moulded the approach of researchers out in the field have been broached here under three headings : the quest for subject matter, the understanding of others and the self discovery. The beginnings of the discipline are examined from the standpoint of artefacts. After subject matter and the context that gave rise to it and the elaboration of analytical models, researchers are confronted by the anthropological aspect of their discipline, namely, the encounter with others. This takes place when researchers enter the semantic field of the 'culture-holders' and brings about self-discovery as well as an assessment of the relationship between themselves and those under study (a basic principle structuring research). Today, changes are taking place out in the field due to the break-up of social and geographical entities and the mobility of musical phenomena viewed as subject matter, process and the main challenge.

## AUTEURS

### MONIQUE DESROCHES

Monique Desroches est professeur d'ethnomusicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Elle est aussi la Directrice-fondatrice du *Laboratoire de recherches sur les musiques du monde* (LRMM) et Conservatrice de la Collection des instruments de musique du monde de la Faculté de musique qu'elle y a rassemblés. Elle est l'auteur d'une brochure sur les *Instruments de musique traditionnelle de la Martinique*, et elle a réalisé, en collaboration avec l'anthropologue français, Jean Benoist, un disque compact sur les *Musiques de l'Inde en pays créoles*. Elle vient de terminer un ouvrage sur la musique tamoule à la Martinique, *Musique, sacrifice et symboles* et travaille actuellement à la production d'un CD-Rom interactif en organologie avec une équipe du LRMM qu'elle dirige, ainsi qu'à la mise sur pied d'une Revue électronique en ethnomusicologie sur Internet. Ses travaux de recherches portent principalement sur le symbolisme et la relation musique et société chez les descendants des Tamouls dans les îles créoles, (Martinique et

Réunion). Elle est l'auteur de nombreux articles sur le sujet. Elle a été vice-présidente de la Société canadienne pour les Traditions musicales de 1991 à 1995, et a dirigé la Station de recherches caraïbes de l'Université de Montréal, en 1978-1979.

#### **BRIGITTE DESROSIERS**

Brigitte Desrosiers est étudiante au doctorat (PhD en ethnomusicologie) à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous la direction de Monique Desroches. Son sujet porte sur la relation musique-ethnicité et identité à l'île Maurice. Elle est assistante de recherche au *Laboratoire de Recherches sur les musiques du monde* de la Faculté de musique, depuis 1994. Son mémoire de maîtrise traitait des discours sur la musique en lien avec la problématique identitaire à l'île de la Réunion en Océan indien.